

Fare regia con il suono. Scena contemporanea e percezione uditiva

Doriana Legge

È forse abusato il passaggio che vorrei apripista di questo articolo, sondato da molti, forse più noto che conosciuto, continuamente saccheggiato come fonte di eterna giovinezza del racconto teatrale nel passaggio tra Otto e Novecento:

Una panchina lungo la ribalta, dinanzi alla buca del suggeritore. E gli attori seduti l'uno accanto all'altro, *con la schiena al pubblico*, per assistere al monodramma di Treplëv, interpretato da Nina. [...] Nelle pause, nei semitoni, nelle voci sommesse, che si componevano in una sorta di *pointillisme phonétique* pareva di sentire il respiro, la musica pigra d'una sera d'estate. Per la prima volta echeggiava e vibrava in teatro l'indefinibile. Sussurrava il silenzio¹.

Nel volume *Il trucco e l'anima*, ormai un classico di Angelo Maria Ripellino, l'autore indaga le prime regie del teatro d'Arte di Mosca ponendo l'accento sul «puntinismo sonoro» e sull'intensità delle «invenzioni acustiche» di Stanislavskij. Le progressioni sonore quindi non paiono trascurabili all'alba del teatro di regia poi, nel corso del secolo, attraverso percorsi spesso inusitati, la materia sonora dello spettacolo (voci, rumori, musiche, suoni e anche silenzio) ha sostenuto, a volte, altre contrappuntato l'aspetto visivo dell'opera.

Ripellino nelle sue pagine fa spesso riferimento agli effetti fonici come «condensatori d'atmosfera»²: l'espressione non è usata casualmente, non si potrebbe pensarlo conoscendo anche un poco il rigore stilistico dell'autore, il ricamo dei suoi racconti, la dovizia delle sue descrizioni. Qui servirà da bussola per aprire una riflessione sull'universo acustico della scena contemporanea, anche se non è trascurabile il secolo che si staglia nel mezzo, faticiamo spesso a decretarne persino la fine. Dunque, quello che vorrei suggerire mira a dare un senso di continuità alla visione e all'ascolto dello spettacolo e, con la speranza che i due termini non debbano più essere saggiati a distanza, ricorrerò all'*atmosfera*.

È proprio nella relazione tra visione e ascolto che lo spettatore percepisce e crea lo spazio nel quale virtualmente agire: un'*atmosfera*, dunque, che richiede non solo un'immersione passiva ma un atteggiamento dinamico e creativo da parte di chi guarda e ascolta e che si basa sulla corporeità attiva che investe tutti i sensi. L'immaginazione dello spettatore è il «magico se» di cui parlava Stanislavskij, quella zona d'azione nella quale la sfera illusoria si fa vita reale e, sbirciando nel pozzo dei sensi, viene a galla insieme il corpo. «Fortis imaginatio generat casum» scriveva Quintiliano (*Institutio oratoria*, 6, 2, 26) rivolgendosi ad attori e oratori, l'esortazione non deve però escludere anche chi sta dall'altra parte.

¹ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 2002, pp. 15-16.

² *Ivi*, p. 47.

L'immersione a teatro va vissuta come totale tensione, una lotta fatta di microazioni di resistenza e accomodamento che rendono attiva la ricezione. In questo continuo impigliarsi, annaspere ed emergere, i sensi sono continuamente tesi, rivolti, avvolti. La percezione di uno spettacolo non si svolge a distanza, ma investe interamente la sfera sensoriale e il «corpo virtuale» – come suggeriva Merleau-Ponty:

Agli effetti dell'orientamento dello spettacolo non interessa il mio corpo così come è di fatto, come cosa nello spazio oggettivo, ma il mio corpo come sistema di azioni possibili, un corpo virtuale il cui luogo fenomenico è definito dal suo compito e dalla sua situazione. Il mio corpo è là dove c'è qualcosa da fare³.

A teatro i mondi immaginari o fittizi (come direbbero alcuni) sono abitati dai nostri corpi, *virtualmente* in azione, ma qui non vorrei intendere quelle pratiche performative che hanno a che fare con la partecipazione attiva dello spettatore e rompono la più classica separazione tra lo spazio degli attori e quello pubblico, la distinzione mi pare quasi accessoria in un discorso che voglia concentrarsi sulla materia acustica dello spettacolo. Il suono ha, infatti, la capacità di immergere lo spettatore senza l'ausilio di una sua presenza fisica sulla scena, secondo il filosofo americano Don Ihde «Sound comes in two primary spatial dimensions [...] Sound is directional and sound is encompassing»⁴, e poi aggiunge «neither dimension is lacking in any given experience of sound»⁵. Anche quando a teatro l'ascolto è perlopiù frontale, ovvero le casse acustiche sono poste frontalmente rispetto alla platea e non c'è uno specifico disegno di *surrounding*, il suono si espande e avvolge.

La differenza più superficiale sta quindi tra interazione e immersione. L'immersione è un fenomeno complesso che richiede diversi livelli di coinvolgimento neuro-psicologici: quali la percezione, l'attenzione e l'emozione. La mela non cade mai troppo lontana dall'albero e allora questo discorso è facilmente sovrapponibile a quella danza dei sensi e della mente dello spettatore di cui parla in maniera ricorrente, almeno fino agli anni ottanta, Eugenio Barba nei suoi scritti di antropologia teatrale. A teatro – come spettatori – è richiesto uno sforzo maggiore, che va ben al di là di quello che si investe nella vita di tutti i giorni, per usare un'espressione cara agli studi teatrali parlerò di un'attenzione extra-quotidiana. Nella disordinata agitazione della vita che scorre percepiamo suoni spesso inconsapevolmente, ma è a quelli direzionali che prestiamo attenzione; a teatro invece ogni dettaglio sonoro diventa appiglio e volano insieme, l'esperienza d'immersione si stratifica in questo apprendistato di aderenza alle cose.

George Home-Cook, nel suo *Theatre and Aural Attention*, parla dell'immersione sonora come una somma di atti di attenzione, e insieme qualcosa che ha a che fare con il movimento del suono stesso: «sound *moves* and we move in sound. The experience of being immersed in sound is thus not

³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il saggiatore, Milano 1963, p. 334.

⁴ D. Ihde *Parmenidean meditations*, in "Journal of the British Society for Phenomenology", n. 1 (1970), pp. 16-23: 17.

⁵ *Ibidem*.

only dynamic but *polymorphous*»⁶. Bisogna però sottolineare che l'immersione segue un doppio binario: è sì un atto di totale concentrazione ma può funzionare come congegno a molla per seguire l'altra strada, più spericolata, che indaga le traiettorie d'abbandono dello stato di coscienza verso una totale adesione alle cose che ci stanno, appunto, attorno.

Questa esperienza extra-quotidiana, dagli sghebbi percorsi di immersione, possiamo indagarla – come suggerisce Home-Cook – sia come concetto sia come fenomeno: «*observation* therefore, is not separate from the state of being immersed, but a necessary aspect of its dynamism: participation (or immersion) is not only a *condition* for *observation* but is itself characterised by dynamic acts of embodied attending»⁷. E aggiunge: «Whilst we may find ourselves seemingly *immersed in* sound, this immersion necessarily motivates us to participate in acts of *sounding*»⁸.

Tim Ingold parla ad esempio di «weather world», un'espressione che gli pare preferibile alla più abusata «sound landscape» a firma nota di Raymond Murray Schafer, o rispetto alla più recente «sound-as-scenography» dove l'autore, Ross Brown, sembra dimenticare che l'attenzione uditiva non ha le stesse caratteristiche di quella visuale, è pluridirezionale, non ha mai a che fare con il distacco.

Quel che invece mi sembra efficace della formula di Ingold, e particolarmente valido per quegli studi teatrali che vogliano concentrarsi sulla dimensione acustica dell'opera, sta nell'assenza di riferimenti a spazialità e realtà oggettiva, dunque: «As the visual is to light, and the aural to sound, so the landscape is to the weather-world»⁹.

Bisognerà guidare l'attenzione sui movimenti che stanno all'origine delle cose e non verso la forma oggettiva delle cose stesse: è questo il terreno in cui si muovono molti artisti e sound design che usano il suono come strumento che attiva la sensibilità estetica dello spettatore, ma riflettendo insieme sulla natura fenomenologica del suono stesso. La tessitura acustica, a teatro, pur provenendo da un altrove (la voce degli attori sul palco o le casse collocate in prossimità del palco stesso) è percepita in maniera più prossimale rispetto alle cose che vediamo e infatti si dice spesso che *la voce dell'attore arriva* o che *il suono riempie la sala*. Per alcuni filosofi della percezione sono, queste, espressioni non propriamente corrette, per cui – come altrove¹⁰ – mi sembra preferibile utilizzare la formula di Bregman e considerare il suono come *auditory*

⁶ G. Home-Cook, *Theatre and Aural Attention*, Palgrave-Macmillan, London 2015, p. 142.

⁷ *Ivi*, pp. 149-150.

⁸ *Ivi*, p. 150.

⁹ T. Ingold, *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011, p. 97.

¹⁰ Cfr. D. Legge, *Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale*, in «Arabeschi», n. 14 (2019). Facendo riferimento agli studi di Roberto Casati e Jérôme Dokic sull'esperienza uditiva in relazione allo spazio, si evidenziano tre gruppi di teorie: «quelle distali per cui il suono è la vibrazione stessa dell'oggetto che lo ha prodotto (e quindi si dice che l'oggetto ha un suono); le teorie mediali che localizzano il suono come onda sonora e lo collocano nell'aria e le teorie prossimali per cui il suono è nel sistema uditivo di colui ascolta, o meglio è considerato come manifestazione interna e prossimale che avviene negli organi di senso (apparato uditivo) e nel nostro cervello».

stream (flusso uditivo)¹¹ pura rappresentazione percettiva, legato a maglie strette con l'*atmosfera*.

In questa costellazione di riferimento, dove sembrano pigiate troppe riflessioni, vorrei approfittare del caso di Ryoji Ikeda, facendone setaccio. Un tema ricorrente della ricerca del compositore e artista visivo giapponese è quello dell'universo di dati: uno dei suoi lavori più recenti, *Data-verse*¹², è un'installazione visivo-sonora in cui vengono elaborati, trascritti, convertiti, trasformati e organizzati enormi set di dati scientifici (open source ottenuti da varie istituzioni come CERN, NASA e Human Genom Project). Ikeda rende visibili, sonorizzandole, le molteplici dimensioni che coesistono nel nostro mondo, dalle particelle elementari sino alle ampiezze dell'universo. L'installazione presenta uno schermo di grandi dimensioni dove a proiezioni video in alta definizione si accompagna una traccia sonora (ronzio, rumore bianco, onde sinusoidali ad alta frequenza) realizzata attraverso i dati ottenuti. «When I set out making this work – dice Ikeda – my approach was always, first and foremost, that of a composer. Rather than creating a traditional musical composition, I used data as my source material, applying a system and structure as you would with any score».

Le stringhe di dati che riempiono gli schermi invitano gli spettatori a sperimentare il massiccio flusso digitale, e non visibile agli occhi, in cui siamo costantemente immersi. La nuda ossatura di questi dati, così centrifugati, trova il modo di organizzarsi in una danza che è viaggio dal microscopico all'umano e poi ancora verso il macroscopico. Ikeda dà forma e misura all'universo dei dati, in modo che l'arte non sia solo speculazione e sogno, ma insieme un atto di conoscenza.

L'inedita ricerca di Ikeda sollecita un'immersione consapevole nel mutevole rapporto tra le arti e la scienza, ma è allo stesso tempo audace perché invito a liberarsi dalle morse del razioicinio. Questo non vuol certo dire che i lavori dell'artista giapponese siano stampelle sostegno di un umano e claudicante andamento nell'universo digitale, piuttosto le ali che invitano gli spettatori a danzare, partecipi dell'assemblea di immagini e suoni calibrati con precisione e intensità. L'idea è che la tecnologia permetta di vedere il reale e scavare dentro le cose, vedere l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, proprio come fanno i telescopi o i microscopi. E in questo universo, fatto di suoni minuti, sono privilegiati gli estremi dello spettro sonoro, ovvero quelle frequenze che più influiscono su una percezione non esclusivamente uditiva dello spettatore, ma agiscono a più livelli sul nostro corpo, attraverso ultrasuoni e infrasuoni¹³. L'azione di queste frequenze, le impennate sonore, le ricadute nelle profondità, invitano gli spettatori a partecipare agli "atti di suono" stessi: il senso di vertigine, la nausea, lo stordimento che provocano sono il miraggio dell'esperienza estetica, quella che agita i sensi e insieme il corpo¹⁴.

¹¹ Cfr. A.S. Bregman, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, Mit Press, Cambridge 1990.

¹² L'installazione *Data-verse* è stata presentata all'Arsenale nel 2019 per la 58esima edizione della Biennale d'Arte di Venezia. L'artista giapponese, Ryoji Ikeda, ha realizzato inoltre un'altra opera, *Spectra III*, nel Padiglione Centrale dei Giardini all'interno della Mostra "May You Live In Interesting Times" del curatore Ralph Rugoff.

¹³ Ne ho parlato altrove cfr. D. Legge, *Forme del silenzio, tracce del suono*, cit.

¹⁴ Il campo della performance consiste di «an ambiguity between the perceptual and the habitational, in which space and object oscillate between visual objectification and phenomenal

Il lavoro di Ikeda ci mostra più chiaramente il canale doppio dell'immersione cui ci riferivamo più su: quello del massimo sforzo, che abbiamo definito come «atto d'attenzione extra-quotidiano dello spettatore» e un altro, che è parimenti condizione imprescindibile per l'osservazione, ma investe l'intero corpo come «atto dinamico in condizione d'abbandono».

Se in *Data-verse* lo spettatore è scosso dalla sua letargia grazie all'energia acustica e all'artificio della visione su schermo, in *Music for Percussion* (presentato a Romaeuropa Festival nel 2018) l'artista scalza le tinte feroci del suono manipolato e si affida alla leggerezza di un mobilismo esclusivamente acustico. Nelle prime tre composizioni due percussionisti producono suoni e ritmi col solo uso di mani e corpo, battendole tra loro, gestendo minuziosamente i *clap*. Le ultime tre sono invece per strumenti percussivi acustici¹⁵: ai performer già in scena se ne aggiungono altri due, insieme si muovono attorno alla complessa geografia disegnata dagli strumenti, trovano le loro personali traiettorie di movimento nel reticolo costruito dalle gabbie dei cimbali e dei crotali, e agiscono con una estrema pulizia gestuale.

Ikeda invita lo spettatore a prendere parte a una liturgia in cui si passa dal silenzio a un magma acustico e sorprendentemente mobile, l'artista manipola l'esperienza sensoriale dell'ascolto e focalizza l'attenzione dello spettatore sull'andamento del flusso uditivo, è in questo senso che il suono diventa una pratica attiva e creatrice per un disegno registico che non cede al solo capriccio della visione.

Chi assiste a *Music for percussion* dapprima è attratto dai movimenti dei percussionisti che armeggiano tra gli strumenti con un fare delicato e sommerso, ma in maniera impercettibile l'attenzione si focalizza poi sugli atti di suono stesso, che si spande e tutto investe. Sembra realizzarsi così la trama di quel *weather-world* che di cui ho parlato poco su: l'invito è allora riguadagnare una consapevolezza sensoriale abbandonando l'attaccamento alle forme oggettive delle cose, delle immagini, dei paesaggi, per aderire più strettamente alla vita, al suono e al tempo. Bello e significativo a proposito il passaggio dell'antropologo:

In short, looking out to sea we saw a world in movement, in flux and becoming, a world of ocean and sky, a weather-world. We saw a *world without objects*. [...] The breaking waves were their sound, not objects that make a sound; the wind was its feel, not an object touched; the sky was light, not something seen in the light¹⁶.

È in questa osservazione di Ingold che mi sembra possa tutto ricondursi il lavoro di Ikeda per *Music for percussion*, e in generale la traccia di un fare creativo, slegato dagli oggetti e più vicino a un mondo atmosferico in cui suoni, luce e aria siano *medium* di una percezione immersiva e dinamica, ben oltre le tre dimensioni conosciute.

embodiement», in S. Garner, *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994, p. 4.

¹⁵ Ad esempio i *crotali*, talvolta chiamati anche piatti antichi, sono strumenti a percussione idiofoni a suono determinato, consistenti in piccoli dischetti di metallo. Ognuno di questi misura da 6 a 12 cm in diametro con una superficie piatta in cima e una base che gli permette di oscillare e vibrare liberamente.

¹⁶ T. Ingold, *Being Alive, Essays on Movement, Knowledge and Description*, cit., p. 131.

Bisognerebbe guardare alla nostra esperienza spettacolare come modello dinamico per l'immaginazione che tutti i sensi e il corpo investe. Oltre qualsiasi descrittivismo il suono si rivelerà capace di attrarre cosmi in divenire e liberare dalla fissità la creazione scenica. Possiamo dire che la pratica artistica più sperimentale si muove attorno a una concezione di suono che oscilla tra diverse teorie sulla natura ontologica del suono stesso, ma riflette in particolar modo sulla percezione acustica come dato imprescindibile dal punto di vista creativo, importante e forse sottovalutato negli studi.

Lo aveva intuito agli albori della regia uno dei suoi maestri, e Stanislavskij non rinunciò alla sua «tavolozza fonica» nonostante le esibite ritrosie dello stesso Čechov: «Sentite! Scriverò un nuovo lavoro e comincerà in questo modo: “Che meraviglia, che silenzio!”»¹⁷. Ma al di là dell'aneddotica rimasticata, quell'«universo acustico»¹⁸ fatto di «specchi sonori»¹⁹, che il regista russo ricercava nei suoi primi lavori al Teatro d'Arte, non mi pare troppo distante dalla tessitura di alcune drammaturgie sonore della scena contemporanea: in questo i lavori di Stanislavskij e quelli di Ikeda sembrano sorprendentemente parlare all'unisono.

Vorrei chiudere con una esortazione e tornare alle parole-amuleto fornite da Ripellino in apertura di queste pagine: si parla spesso, e sbrigativamente, allora come oggi, di “effetti sonori” (*sound effect*), a teatro *effetto*, però, fa rima con trucco e mai convince. E se allora il suono non è un trucco ad effetto, pensiamolo piuttosto come un affetto, qualcosa che spinge e sospende allo stesso tempo, un «condensatore di *atmosfera*», come s'è detto. Stare nel processo e nel risultato insieme, fare esperienza e allo stesso tempo acquisire la conoscenza, sembra essere questa la doppia natura immersiva cui ci spingono i flussi uditivi, che sia a teatro o altrove. Senza troppi trucchi.

¹⁷ Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 61. L'autore riprende la citazione da K. S. Stanislavskij, *Moja žizn v iskusstve*, Mosca 1962, p. 329.

¹⁸ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, cit., p. 47.

¹⁹ *Ibidem*.